

## articles, essays and papers

Cees de Boer, 'gewahr sein, was der fall ist', in exhibition catalogue *herman de vries : texte und tatsachen* (Museum für Konkrete Kunst : Ingolstadt 2001) 7-19 (ill.).

für kenner seiner arbeiten wie für kenner des ingolstädter museums für konkrete kunst hört sich eine ausstellung von werken von herman de vries vielleicht logisch an, bedeutet aber eine allerdings positive herausforderung für beide partizipanten und das publikum: für den künstler, weil seine naturarbeiten - "seit 1970 arbeite ich mit der natur zusammen" sagt er selber am liebsten - so weit wie nur möglich von theo van doesburgs grundlegender definition der konkreten kunst entfernt zu sein scheinen; für das museum bedeutet es ein zusammenspiel von natürlichem und künstlerischem, wie man es in diesem haus von jeher erleben kann - die permanente energetische installation jan van munsters am eingang bezeugt dies nachdrücklich; dennoch kann man zu recht verteidigen, dass konzeptionell, formell und materiell gesehen die kunst von herman de vries auf einzigartige weise entwicklungen in der kunst, die natürliches über ganz bestimmte themen und symbole sichtbar machten, hinter sich ließ von dem moment an, als er anfang, natur als konkretes dokument ihrer selbst zu präsentieren.

meiner meinung nach bedeutet deswegen eine ausstellung, die die naturwirklichkeit als materiell-konkretes faktum ins licht rückt, und die zugleich aspekte der menschlichen kommunikation mit der natur - seien sie philosophischer oder freudenreicher art - mit einbezieht, eine wichtige befragung der reichen und vielschichtigen tradition der konkreten kunst. was ist das konkrete an der kunst von herman de vries? wie sieht er die themen der universalität, die sich ja auch in seinem oeuvre rege machen? und was will ein künstler, der mit natürlichem und konzeptionellem arbeitet, seinem publikum mitteilen? weitgreifende fragen wie diese stellt sich der/die besucher/in - glücklicherweise - nicht, wenn er/sie in die ausstellung geht. im nachhinein möchte dieser text aber doch einige hintergründe und hoffentlich einige erläuterungen zur ausstellung beitragen.

die ausstellung als kontrastreiches ensemble

dem titel der ausstellung 'texte & tatsachen' gemäß, stellt de vries uns direkt *in medias res*, inmitten der dinge von sowohl sprachlicher als auch natürlicher herkunft. damit ist zugleich auch die dynamik des immer aktuellen kultur-/natur-themas angesagt. die ausstellung, als eine zusammenhängende installation aufgefasst, bestätigt dies: nicht nur sind texte und tatsachen als künstlerisches material gleich wichtig und einander ebenbürtig präsentiert, ihr kontrast übt eine starke wirkung aus und stimuliert näheres zusehen. einerseits gibt de vries die natürliche welt nachdrücklich als ein eigenständiges phänomen und präsentiert sie in ihrem schweigenden so-sein als schön; andererseits gibt er seine arbeiten aus sprachlichem material, die implizit - aber nicht weniger beredt - vom menschen zeugnis ablegen. es ist ein befremdender kontrast: sind die schreibebeiten als interpretationen der naturwerke gemeint? funktioniert die sprache wie immer als interpretator der wirklichkeit und entzieht sich ihr die natur als autonome wirklichkeit? ist es die unerreichbarkeit der natur, die "natur an sich", die de vries mitteilen möchte? ja und nein, die antwort ist nicht leicht zu geben. die frage bringt jedenfalls eine inspirationsquelle in erinnerung, die dem künstler lange zeit sehr wichtig war: von 1965 bis 1975 hat de vries sich tiefgründig mit dem *tractatus logico-philosophicus* (1921) von ludwig wittgenstein auseinandergesetzt.

die grenzen der sprache

herman de vries, an einer gartenbauschule ausgebildet und als biologischer untersucher wissenschaftlich tätig, war über langere zeit von wittgensteins text fasziniert. im nachhinein kann man sagen, dass diese auseinandersetzung auch eine große herausforderung für ihn als tätigen künstler darstellte, weil der *tractatus* der prufstein war für seine persönliche entwicklung einer meinung über das verhältnis von wirklichkeit, sprache und kunst.

schon früh entwickelte de vries eine skeptische haltung den zielsetzungen des westlichen, technisch-wissenschaftlichen denkens gegenüber:<sup>1</sup> der

---

<sup>1</sup> 1960 bindet de vries einen eigenen biologisch-wissenschaftlichen aufsatz neu ein: der umschlag wird gelöst und dessen innenseite nach außen gekehrt, dann

*tractatus* war ja nichts weniger als der ultimative versuch zu beschreiben, was eine logisch durchstrukturierte sprache über irgendeine reelle, tatsächliche struktur der welt sagen und zeigen kann. der *tractatus* erschien im ersten viertel des 20. jahrhunderts, zu einem zeitpunkt, als in wissenschaftlichen und künstlerischen kreisen die sprachkritik zu einem hauptthema wurde. in dieser diskussion wollte wittgenstein für wissenschaft und philosophie ein auf der logik basierendes konzept der wahrheit aufrecht erhalten, um sagen zu können, was in der welt der fall ist.

am ende seines traktates deutete wittgenstein aber auch noch an, dass die logische auffassung der sprache auf ihre grenzen stößt, nämlich dort, wo sie sagen will, was sie nicht sagen kann: psychologische, ethische, oder ästhetische wahrheitssätze, religiöse und mystische sätze. für den skeptischen wissenschaftler herman de vries aber - seit seiner jugend passionierter biologe - der auch suzuki's *zen und die kultur japans* und meister eckhardt's *warum man sich sogar gottes ledig machen soll* las,<sup>2</sup> bedeuteten die letzten seiten des *tractatus* wahrscheinlich so etwas wie ein wundersames paradox:<sup>3</sup> wittgenstein formuliert dort, seinem kräftigen logischen stil treu bleibend, themen, die auch de vries als überaus wichtig empfand und mit denen er in seinem persönlichen leben rang: "wie die welt ist, ist für das höhere vollkommen gleichgültig. gott offenbart sich nicht *in* der welt." (6.432); "nicht wie die welt ist, ist das mystische, sondern *dass* sie ist." (6.4321); "es gibt allerdings unaussprechliches. dies *zeigt* sich, es ist das mystische." (6.522); "meine sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie - auf ihnen - über sie hinausgestiegen ist.

---

aufs neue festgemacht und mit dem neuen titel *manifest of castrated reality* versehen.

<sup>2</sup> herman de vries, *textes de herman de vries*, cornelis de boer, préface de anne moeglin-delcroix (paris: galerie aline vidal, arcueil: anthèse), s. 90.

<sup>3</sup> in seinem zweiten hauptwerk *philosophische untersuchungen* (1958) macht wittgenstein eine große wende: die sprache sollte in ihrem konkreten gebrauch analysiert werden, nur so können wir ausfindig machen, welche fangnetze wir über die welt ausbreiten.

[...] er muss diese sätze überwinden, dann sieht er die welt richtig." (6.54).<sup>4</sup>

de vries findet dann in der periode 1970-1975 endgültig die möglichkeit, sich aus dem fangnetz dieser sprachprobleme zu befreien und innerhalb seiner künstlerischen tätigkeiten die methode zu entwickeln, die ihn jenseits des unterschiedes von sagen und zeigen - texten und tatsachen - führt. in diesen jahren (er zieht auch um nach eschenau) ist die dynamik seines oeuvres interessant und komplex. er macht mehrere schritte, die ihm helfen, dem westlichen denken und seiner orientierung an den naturwissenschaften abhanden zu kommen. susanne und herman de vries orientieren sich und die organisation ihres lebens an der natur als die uns umgebende primäre wirklichkeit, somit auch an der konkreten kunst der umgebung eschenaus und der welt, die sie intensiv bereisen.

und tatsächlich kann man den *tractatus* so lesen, dass einer seiner letzten sätze: "nicht wie die welt ist, ist das mystische, sondern dass sie ist." (6.4321) den eigentlichen kontext für seinen anfang gibt, wo es heißt: "die welt ist alles was der fall ist" und "die welt ist die gesamtheit der tatsachen" und "die tatsachen im logischen raum sind die welt." (1, 1.2, 1.13)

1980 kommt das definitive statement, womit de vries die grenzen der sprache, der wirklichkeit und der kunst als unwichtig wegwischt. datiert am 20. märz, schickt er eine ansichtskarte des dreitausendjährigen drachenbaumes von alajero (la gomera) an hans sohm - sammler und archivar von u.a. zero und fluxus - und notiert auf dieses beeindruckende bild: "gestern nicht kunst angefangen".

### schritte ins freie

schaun wir jetzt nochmals zeitlich zurück zu einem anderen wichtigen anfangspunkt im werke von herman de vries. einen radikalen schritt macht de vries schon um 1960: 'wit/white/weiss' benennt er eine gruppe von werken von monochrom grauen oder weißen bildern, weißen objekten, weißen papiercollagen und weißen büchern. die spannung zwischen zeigen und sagen, zwischen direkter wirklichkeit und indirekter

---

<sup>4</sup> in der edition *asiatische & eschenauer texte* (1975), eine ansammlung von werken, die hauptstationen in de vries' auseinandersetzung mit der sprache vorführen, nimmt er nochmals "diese sätze überwinden" aus *tractatus* 6.54 auf: das blatt zeigt die mit bleistift geschriebenen wörter, die mit radiergummi fast unleserlich gemacht wurden.

kommunikation fand in diesen 'leeren' werken eine erste lösung: was der name *weiß* sagt, zeigen diese werke - de vries empfand die beziehung von dem weißen kunstwerk mit seinem weißen namen nach allen seiten als offen und komplett.<sup>5</sup> parallel sollte die beziehung von kunstwerk und wirklichkeit in diesem falle nicht als verfremdet aber als völlig offen aufgefasst werden. das kunstwerk besitzt keinen eigenen stil und gerade dadurch zeigt es das ganze, die totalität der ästhetischen möglichkeiten: "ich denke, dass ein eigener stil für gewöhnlich eine beschränkung beinhaltet, die die lebendigkeit des geistes ausschaltet, eine art von unbeweglichkeit enthält. [...] kunst ist in ihrer besten form ein ausdruck des lebens in einheit mit dem ganzen. in diesem stadium muss leben dann auch kunst sein."<sup>6</sup>

etwas später, in einem zweiten schritt transformiert de vries bestimmte methodologische prinzipien und hilfsmittel seiner biologischen untersuchungen in anleitungen zur kunstproduktion. der wunsch, auch hier so offen und unpersönlich wie nur möglich vorzugehen, bringt ihn zu den zufallstabellen, die er oft in seiner wissenschaftlichen arbeit benutzt, um den persönlichen einfluss des untersuchenden auf die experimente auszuschalten. er benennt diese werkgruppe als *random objectivations*: de vries will in seinen *zufallsobjektivierungen* "nichts anderes darstellen als die wirklichkeit. die wirklichkeit, die an sich zu groß ist. einen kleinen teil der wirklichkeit nur, aber einen, in dem die totalität erkennbar wird. die wirklichkeit, die wir andauernd in ihren einzelteilen erfahren. diese objektivierung ist weder eine abstraktion noch eine absicht, sondern es geht darum, eine offenheit, eine freiheit, eine singuläre wahrheit im vorgegebenen rahmen anzubieten. [...] komposition, material und farbe sind synthetisiert. dadurch kann der betrachter die wirklichkeit erfahren, wie sie ist: es bleibt nichts verborgen, nichts ist undeutlich. es gibt keine gegensätze."<sup>7</sup>

de vries wandte die zufallsmethode auf unterschiedliche bild-elemente an: linien, punkte,

---

<sup>5</sup> übrigens hat de vries später auch einige male das konzept 'no name' thematisiert: es gibt keine natürlichen namen für die elemente unserer lebenswirklichkeit.

<sup>6</sup> 1957, in: herman de vries, *to be. texte - textarbeiten - textbilder*, herausgegeben von andreas meier (ostfildern: cantz 1995), s. 22.

<sup>7</sup> 1965, in: *to be*, s. 30.

farbflächen, geometrische flächen oder körper, texte aus seiner bibliothek und es kam ein mächtiger strom von zeichnungen, reliefs, objekten und editionen zustande.<sup>8</sup> einen eindrucksvollen versuch zur katharsis, die ihm bestimmt auch dem ende seiner philosophischen tätigkeiten nahe brachte, unternimmt er in der anwendung der zufallsobjektivierung auf einige fragmente des *tractatus*. so findet er für seine erkenntnis, dass der *tractatus* sich selbst unterminiert, eine form. indem er auch noch jeweils die ursprünglichen sätze wittgensteins als titel der destruierten sätze benutzt, entsteht der maximale kurzschluss: 'zeigen' und 'sagen', werden dekonstruiert und damit die möglichkeit der sprache, zu zeigen (abbilden, spiegeln, representieren), was in der welt der fall ist. fortan zeigt nur die wirklichkeit sich selber - "die wirklichkeit ist das einzige komplette modell - ihrer selbst" notiert de vries um 1974.<sup>9</sup>

konkrete existenz ist poesie

die textarbeiten aus dieser zeit machen deutlich, wie radikal anders de vries über konkrete poesie - öfters auch visuelle poesie genannt - dachte. seit er die gegensätze von sagen und zeigen hinter sich ließ, konnte ein quasi-linguistisches spiel mit wörtern und bildern ihn kaum befriedigen. der anarchist de vries wollte keine alternativen poetischen strukturen, er wollte poetische konstellationen, die simultan so-sein und anders-sein-können mitteilen. die *random objectivations* zeigten, dass der prozess wichtiger ist als die struktur. de vries wollte in ihnen letztendlich die wirklichkeit - jede wirklichkeit ... - als eine vernetzung von prozessen präsentieren.

hier kommt die natur ins spiel: sie bedeutet dem menschen nämlich den absoluten und zugleich konkreten prozess- und lebensraum. ab mitte der 70er jahre benennt de vries seine wirklichkeitsdokumente und die ausstellungen, die er mit ihnen macht, als *the real works* - die aktuellen

---

<sup>8</sup> es sind dies werke, die man häufig in ausstellungen über die geschichte der konkreten kunst findet - zum beispiel in *als golfslag op het strand ... ad dekkers en zijn tijd. waves breaking on the shore... ad dekkers in his time* (amsterdam: stedelijk museum, 1988) und in serge lemoine (red.), *art concret* (paris: rmn, 2000). sicher, de vries realisiert in diesen jahren eine pure konkrete kunst im geiste van doesburgs - aber macht das seine naturarbeiten (die teilweise zu gleicher zeit entstanden) weniger konkret? ich meine nicht.

<sup>9</sup> notizbuch herman de vries.

oder realen werke. 1970 hebt de vries am strand der seychellen-insel mahé 24 muscheln eines spezies auf und präsentiert sie in einem kleinen kästchen wie eine klassische naturaliensammlung. es ist die erste konkrete zusammenarbeit mit der natur: es wird gezeigt, dass in der natur gesetzmäßigkeit und zufall, regelmäßigkeit und variation keine gegensätze sind; die identität von jedem 'ding' realisiert sich prozessual. die teilhabe am größeren ganzen hebt die identität eines individuums nicht auf - herman hebt vom strand in mahé im gleichen moment das individuum sowie das ganze auf.

die wechselseitige verknüpfung von sprache und wirklichkeit wird immer stärker: "eine offene sprache für eine offene philosophie/alles ist da in [der wirklichkeit]/eine sache von chance und änderung/ein leeres blatt bedeutet mehr als ein beschriebenes, nur deutung fehlt. deutung = einengung/deute selbst oder deute nicht [...] /frei: neue chancen: alles ist wirklich da". dies ist ein zitat aus der edition *on language* (1972). parallel zu den letzten seiten des *tractatus* finden wir auf den letzten seiten dieser edition beispielhafte, besser gesagt: konkrete fälle des "wovon man nicht sprechen kann": eine weiße seite und ein bundel grasblätter. und es geht noch einen schritt weiter: 1975 erscheinen fünf manifeste über sprache und ein gedicht in der eine pflanze das in dem titel versprochene gedicht 'realisiert', besser gesagt: konkretisiert. die vorzugsausgabe enthält überdies noch ein photo von herman de vries, nackt in der natur, mit der anmerkung 'the poet in his poetry'.

diese konzeptuelle 'evolution' von pflanze zu gedicht läuft parallel zu einer atomisierung der sprache: 1974 entsteht der 9teilige druck *to be all ways to be*. jedes dieser wörter ist separat gerahmt; damit verliert jedes wort an sprachlichem kontext und gewinnt eigenständigkeit. anhand bestimmter wörter zeigt de vries, dass die grammatik relativ belanglos ist, will man mit der freiheit der sprache auch die freiheit der (be)deutung feiern. er will der sprache etwas anderes entlocken, und tatsächlich leitet 'to be to be ways to be all to be all to be to be' zu den rituellen und kontemplativen aspekten der sprache über. die konkrete - gesehene, gesprochen, gedachte, gelesene - wiederholung transformiert sprachliche elemente in *mantras*, in die inkantationen, denen herman z.b. in indien oder nepal begegnet war, und von denen *aum* die berühmteste ist. die gesprochen, gedachte oder gelesene wiederholung von kleinen abstrakten worten wie *this* oder *here* oder *all* oder *to*

*be* nimmt ihnen die hülle der konventionellen (be)deutung und macht sie weiß - leer - aber nicht unbedeutend: wie jeder weiß, der kontemplation übt, öffnen sie sich nach einiger zeit und geben die möglichkeit frei, in ihnen einem universum zu begegnen. in der ausstellung ist das große textwerk *all* (1994) zu sehen und zu lesen: es ist die spur eines monatelangen prozesses, sich das konzept *all* zuvergegenwärtigen - bei jedem geschriebenen *all* hat herman *all* gesehen und gedacht. im sehen, lesen und gegebenenfalls rezitieren, kann der betrachter dieses ritual mit herman teilen.

das bewusste sein vom kleinen und großen die welt ist das komplette modell, sagte de vries um 1974, als er noch philosophisch tätig war "und viel kopfschmerzen hatte". jetzt sagt er das gleiche anders: "wenn kunst etwas mit bewusst sein, bewusstseinsprozessen, bewusstwerdung (und ihrer kommunikation) zu tun hat - ist dann die natur nicht: bewusst sein?"<sup>10</sup>

die kunst kann also eine brücke schlagen, die uns hilft, zum bewussten sein der natur zu gelangen. man könnte dann aber zu recht fragen, was de vries mit seinen arbeiten mitteilen will. ich meine, dass seine kunstwerke die momente eines prozesses konkret vergegenwärtigen - sie sind *documents of a stream*.<sup>11</sup> für de vries war und ist immer die größte herausforderung, die wirklichkeit der natur so konkret wie nur möglich erscheinen zu lassen. im laufe der zeit hat die intention, kunst zu machen, platz gemacht für das bedürfnis, die kunst von der welt zu zeigen. ich wage hier die vermutung zu formulieren, dass herman de vries auf der suche ist nach der kreativen destruktion, der dekonstruktion unserer von sprache und theoretischen modellen verschmutzten weltbilder. de vries zeigt sich indessen als meister im konkreten wie im abstrakten - neben einem photo des künstlers im wald ist zu lesen: "eine fruchtbare wanderung. bin in den wald gegangen um zu denken, vergaß aber zu denken und fand es nicht nötig daran irgendeine schlussfolgerung zu knüpfen."<sup>12</sup> und im text 'physik und metaphysik

<sup>10</sup> 1993, in: *to be*, s. 178.

<sup>11</sup> so der titel der ausstellung im royal botanic garden, edinburgh: 'documents of a stream. the real works 1970-1992'.

<sup>12</sup> 1975, in: *to be*, s. 80-81.

sind eins' lesen wir: 'die metaphysik und physik sind eins in der welt, in uns, in mir. um zu erfahren, was metaphysik genannt wird, brauchen wir unser eigenes physikum: den körper und seine prozesse. wir *sind nicht* ohne erfahrungen, wir *sind* diese erfahrungen. to be. man braucht erfahrung. die wichtigste erfahrung nennen wir *freude*. [...] meine poesie ist die welt!'.<sup>13</sup> eine schlichte selbstobservation und die dekonstruktion eines philosophischen grundes heben das gleiche thema an. das große und das kleine gleichermaßen konkret zu machen, ist eine der vielen qualitäten im werke de vries.

der weg ist frei

so im großen, so im kleinen öffneten sich immer mehr wege für herman de vries. die umgebung von eschenau, wo herman lebt und arbeitet, besonders den steigerwald, nennt er "mein 200 km<sup>2</sup> großes atelier". ein werk das während einer reise nach laos entstand, ist 'l'exposition complète de luang-prabang' (1975): de vries erklärt mittels einer serie von photos, die in zufälligen momenten aufgenommen wurden, und eines schlichten plakats die ganze stadt luang-prabang zusammen mit ihrer umgebung und allem und allen, die in ihr sind, zur poésie actuelle, zur wirklichkeitspoesie. damit bringt de vries dem betrachter zu bewusstsein, dass auch er seine wirklichkeit als ein gedicht, eine skulptur, als kunstwerk betrachten kann. die welt, wie sie ist, konstituiert eine ausstellung ohne letzten termin.

im kleinen gibt es die *parts*, die 'teile' - auch in der ausstellung ist eine gruppe solcher arbeiten zu sehen. wie minimal sie auch sein können - ein oder zwei pflanzenstengel - sie präsentieren immer ein erlebnis, eine wahrnehmung, die herman in seinem atelier machte; er teilt einen moment seines gewahrseins mit (de vries bevorzugt 'gewahrsein' vor 'wahrnehmung'). so wie ein japanischer dichter ein *haiku* niederschreibt, worin emotion, wahrnehmung, denken und ausdrücken völlig zusammengehen, so verschränken sich in hermans *parts* menschliches konzept und natürliche realität. die wahrheit hat konkreten charakter. erinnern die *rasenstücke* auch immer an ihr bewegendes vorbild, albrecht düers

*großes rasenstück* von 1503, stets trifft hermans bemerkung "aber meines ist konkreter" zu.<sup>14</sup>

sein talent für konkreten minimalismus hat sich durch de vries' motto leben = arbeiten in eschenau und umgebung immer weiterentwickelt. auch sein philosophieren wuchs weiter heran: es ist für mich noch immer eine überraschung zu sehen, wie die sachen, die aus hermans persönlichem prozess hervorquellen, ihre oben beschriebene intention, die konventionellen perspektiven auf unsere lebenswelt zu dekonstruieren, verwirklichen sobald sie in museumsräumen oder bibliotheken ausgestellt sind. die *erdausreibungen* tragen eine amusante geschichte mit sich. de vries' *erdmuseum*, eine sammlung von mehr als 7000 erdproben aus der ganzen welt, ist grundlage zur produktion von sehr schönen ausreibungen dieser natürlichen pigmente; so entsteht eine reihe von faszinierenden farbfeldern, die, alle zusammen genommen, der erde ein unerwartetes gesicht verleihen, monochrom und vielfarbig zugleich. einmal hatte de vries eine diskussion mit einem künstlerkollegen, der meinte, dass diese arbeiten ihm als konkrete kunst nicht genügten - de vries fügte doch die aktion des ausreibens dem material hinzu? und seine finger bleiben ja in der farbfläche sichtbar! und wieso diese unpräzisen ränder des farbfeldes? de vries konnte nur staunen, wie sichtbar die dogmatik durch die bemerkungen seines kollegen herausgestellt wurde. die erdausreibungen sind geradezu exemplarisch für die auffassung von de vries über konkrete kunst; im sammeln und im reiben der erde entsteht ein dokument, in dem die spuren der natur und die spuren des menschen zusammenfließen.

im denken de vries' partizipieren konzepte wie 'das ganze' oder 'das teil' nicht im begriff der vollständigkeit - die welt ist komplett, das fragment ist komplett. mit der dekonstruktion der metaphysik wird das sammeln und interpretieren von möglichst vielen 'fällen' belanglos. die geschichte von buddhas blumenpredigt hilft uns, dies zu erkennen: "eines tages sammelte sich eine große menge, um des buddha lehren zu hören. der buddha stellte sich vor seine erwartungsvollen zuhörer und schwieg. die menschen begriffen nicht und warteten. dann

<sup>13</sup> 'physik und metaphysik sind eins' (1995), in: *to be*, s. 180-181.

<sup>14</sup> cornelis de boer, 'de wereld is mijn poëzie' - enkele momenten uit het leven = werk van herman de vries/the world is my poetry' - some moments from the life = work of herman de vries', in: herman de vries, *oeuvreprijs 1998 / oeuvre award 1998* (amsterdam: stichting fbkvbk 1998), s. 48-49.

pflückte der buddha eine blume und zeigte sie der menge. einer lächelte und der buddha sagte, dass dieses lächeln einen moment des intuitiven erkennens bedeute."<sup>15</sup>

in der ausstellung begegnen wird den konkreten prozessen z.b. in den werken mit blattfall; diese führen einen visuellen durchschnitt eines unendlich komplexen prozesses vor. auch hier überschneiden sich im resultat natur (konkreter prozess) und kultur (das papierblatt) in einer weise, die ihre verschränkung sichtbar macht. "es wurde schon mal gesagt, dass in japan die liebe zur kultur sich äußert in der liebe zur natur."<sup>16</sup>

ebenso wird ein wichtiges konzept wie die 'autonomie' des kunstwerks von herman de vries im konkreten und lebensweltlichen sinne aufgefasst. die installation mit hopfen ist eine konkrete präsentation: ein teil unserer lebenswelt - pflanzenteile, die in der zubereitung von bier verwendet werden und so zur nahrung und freude beitragen - liegt im museum am boden. eine wirklichkeit ist in das museum transferiert. ein autonomes kunstwerk - vielleicht, aber vor allem eine erdbezogene bodeninstallation mit nahrungsmittel so wie herman de vries sie kennen und als skulpturale installationen schätzen lernte in marokko, senegal, indien. der boden bedeutet die dimension der herkunft, des originären.<sup>17</sup>

die autonomie des werkes oder der kunst als freiheit innerhalb der grenzen der kunstinstitutionen - herman kommt fast ohne sie aus. für ihn enthält "bewusst[es] sein" die freiheit, die er braucht - und er stellt dem betrachter die aufgabe, alle diese werke nicht als kunst aufzufassen sondern als das, was sie sind: so-sein. weil herman die 'autonomie der kunst' konkret und prozessual (er)lebt, braucht er seinem leben und seiner poesie keine grenzen zu setzen. die natur musste zum erlebnis werden im geist und im körper des menschen, denn der mensch kann geistig

und körperlich in die natur treten und sie jeden tag gewahr werden, wie sie ist - immer neu!<sup>18</sup>

die funktion seiner werke kann auch konkret formuliert werden: sie streben nach kommunikation über eine lebenswelt, die sich sogar von der gesamtheit der sprachen nicht einfangen lässt. sichtbar machen als abenteuer, für sich selbst, für andere. deswegen hat die kunst von herman de vries die innere kraft, grenzenlos zu sein. in jedem der räume in ingolstadt befindet sich ein werk, das dieses thema konkretisiert, weil es aus materialien besteht, die einst begrenzungen und hindernisse verkörperten. das werk *grenzsteine* (2000) ist ein haufen granitstäbe wie diese in der landvermessung benutzt werden, um grundstücke und eigentum zu markieren. jetzt sind sie material einer neuen bodenskulptur und aus der sicht ihrer früheren funktion arbeitslos - wie herman de vries es wohl gerne sieht. im anderen raum: ein aggressiver schlagbaum, der einst zugang verweigerte und ebenso arbeitslos, verkörpert er nun: *der weg ist wieder frei* (1985). beide sind jetzt konkrete verneinungen der unfreiheit.

---

<sup>15</sup> matthijs g.c. schouten, *de natuur als beeld in religie, filosofie en kunst* (utrecht: knnv, 2001), s. 55 (übersetzung cdb).

<sup>16</sup> schouten o.c., s. 57.

<sup>17</sup> siehe *natural relations* [addition CS].

---

<sup>18</sup> vergleiche die edition *remember gustav theodor fechner* (the eschenau summer press & temporary travelling press publications 33), 1994.